

**villa**

**saison iconographe  
2014—15**

**En regard de l'exposition  
«Constellations»**

**Un texte de Marie-José Muller-Llorca**

**du**

**parc**

**centre d'art contemporain  
parc montessuit,  
12 rue de genève 74100 annemasse, france**

# Des constellations d'images dans l'obscurité de l'œuvre

La notion de constellation s'aborde, de nos jours, depuis les champs séparés de l'astronomie et de l'astrologie. A l'origine, l'observation du ciel a été le principe fondateur. Une fois les objets d'étude nommés et différenciés, les activités interprétatives ont divergé. L'astronomie se conforme aux connaissances scientifiques acquises et dessine une carte du ciel et de l'univers en perpétuelle extension au regard des découvertes. L'astrologie, tenant son savoir de la tradition, trace des diagrammes auxquels elle attribue des significations et des pouvoirs de prédiction utilisant les cartes d'un univers stellaire limité. Astronomie et astrologie sont donc caractérisées par une dichotomie des points de vue et des savoirs développés à partir de données communes.

Ce constat offre des similitudes avec le monde de l'art dans lequel des communautés de regardeurs se forment qui peuvent être identifiées à l'aune de leurs choix implicites. En effet, face à une œuvre, certains regardeurs restent dans les registres des perceptions, des émotions, des évocations et dans l'attrait du narratif. Ils optent pour un lâcher-prise en lien avec les représentations qu'ils ont de l'art, dont le flou reste un des paramètres incontestables, brouillant les limites du discernable et autorisant la plus grande liberté.

D'autres tentent de distinguer, au sein du corpus des images de l'œuvre, celles qui sont visibles afin de bien ancrer en elles les images mentales qui naîtront de leur observation. Ainsi, par des jeux de retour ils guident l'activité interprétative, n'atténuant ni l'ampleur des sensations, ni le charme des résonances fortuites. Cette approche tend à river l'énergie débordante de la pensée imaginante à la matérialité de l'œuvre. Elle est en lien avec les représentations que ces regardeurs ont de l'art, dont l'acte de création et la démarche artistique sont les éléments saillants auxquels toute œuvre doit être articulée.

La relation entre image et œuvre infiltre toute rencontre d'ordre esthétique. Quel que soit le profil des regardeurs, tous, inévitablement, à défaut de la comprendre, l'expérimentent.

Vraisemblablement, en elle se condense l'expérience esthétique.

Toutes les images observées et toutes les images mentales animées par le regardeur forment entre elles, dans l'obscurité de l'œuvre, des constellations dont le mode interprétatif renseigne autant sur l'œuvre que sur celui qui le choisit.

Les images qui supportent la dimension visuelle d'une œuvre sont l'empreinte optique à partir de laquelle le regardeur réagit ; ce sont elles qui lui donnent son apparence, sa physionomie, sa forme, son épaisseur, sa structure, son identité, selon l'acuité des regards et le degré d'exigence portés sur elle.

Les œuvres des pionniers de l'Abstraction offraient, aux regardeurs du début du XX<sup>ème</sup> siècle, une expérience inédite et déstabilisante les invitant à dissocier les différents constituants plastiques de la Peinture (rendus visibles grâce aux nouveaux vocabulaires géométriques ou gestuels) des phénomènes globaux, expressifs et signifiants, qu'ils induisent et qui, dans les genres picturaux antérieurs, étaient essentiellement d'ordre figuratif et narratif.

Face à ces œuvres, semblables à des systèmes d'éléments autonomes et combinables, les regardeurs se trouvaient pris dans un en-deçà de l'acte de réception habituel dont l'enjeu émancipateur était clairement rédigé dans les manifestes des artistes. Ainsi, la grammaire visuelle des œuvres facilitait cette opération de distinction que les écrits théoriques argumentaient et analysaient avec clarté et précision<sup>1</sup>. De l'œuvre au texte et inversement, les regardeurs apprenaient à découvrir les passages secrets aménagés par les artistes abstraits, ouvrant sur l'immense champ de la création. Entre intuition, tentative d'élucidation et tentative de rationalisation, ils suivaient le pas-à-pas méthodique de ces inventeurs et débutaient un palimpseste mental, dessinant en surimpression les représentations qu'ils se faisaient du tableau ou de l'œuvre, au gré des divers états de leur compréhension.

Tels des exégètes, ils progressaient grâce aux textes, les images indicelles et les images symboliques leur servant de repères.

# Des constellations d'images dans l'obscurité de l'œuvre



Vue d'exposition «Constellations» (Alexandra Leykauf, Sara VanderBeek, Benoit Maire)

**Aujourd'hui, l'Abstraction a trouvé des filiations nombreuses et a connu la fortune des réemplois dont les propos ont pris leur distance avec l'utopie moderniste et la radicalité des origines, rendant les liens entre œuvre et traces écrites plus vagues, plus lâches et plus ambivalents. Mais l'expérience dissociative est acquise et le regard actuel que nous portons sur les œuvres est nourri des expérimentations sensibles et des lectures de toutes les avant-gardes du siècle dernier.**

**Le regardeur a gagné ses lettres de noblesse avec Marcel Duchamp<sup>2</sup> qui lui octroie un pouvoir phénoménal bien qu'indéfini, puisqu'en fin stratège il a eu recours au choix judicieux du verbe «faire», dont l'étendue des significations est vaste et admet de nombreuses possibilités interprétatives. L'égalité de traitement des situations entre regardeur et créateur que Marcel Duchamp avait évoquée, en définissant l'œuvre avec deux pôles d'égale importance<sup>3</sup>, a fait son chemin.**

**Depuis, le rôle du regardeur n'a cessé d'intéresser les artistes et très souvent l'œuvre est pensée dans une dynamique où celui-ci est partie prenante. Dès la genèse d'un travail, les artistes contemporains envisagent les conditions de sa présentation afin de le rendre plus lisible, voire plus intelligible, au regardeur. Allant plus loin que leurs prédécesseurs<sup>4</sup>: ils anticipent en important au sein du dispositif qui n'est plus essentiellement pictural mais devient spatial, environnemental voire numérique, des éléments tendant à rendre visibles des modes et/ou des temps de l'élaboration de l'œuvre. La série *Associative Template*<sup>5</sup> de Ryan Gander semble répondre singulièrement à ce parti-pris, conservant au cœur de sa mise en forme même les prémices de la démarche de création.**

# Des constellations d'images dans l'obscurité de l'œuvre

**Associative Template #24** ressemble, a priori, à une œuvre présentée sous-verre et en deux parties : l'une, constituée de quelques images et documents épars à l'identification incertaine et, l'autre, d'images et documents de même nature, non encadrés et entreposés au sol. Dans la partie murale, des formes en majorité rectangulaires ont été évidées, à la fois dans le plexiglas transparent et dans le fond.

Le regard traverse donc, de part en part, le dispositif frontal béant et bute sur le mur blanc du lieu d'exposition, laissant le visiteur interdit et circonspect. Les sept ouvertures ainsi pratiquées sont d'emblée perçues comme des fenêtres qui, ici, dénie l'illusion et permettent, au contraire, de mettre à nu le dispositif de présentation : le regardeur découvre, en effet contre toute attente, qu'à l'intérieur du cadre dans l'intervalle adéquat entre le plexiglas et le fond, aucune œuvre n'est matériellement présente.

Ce premier constat d'ordre structurel a tendance à prendre le pas sur la lecture des images et documents présents. Leurs divers positionnements, par rapport à l'orthogonalité dominante des parties ôtées, donnent l'impression qu'ils se sont décalés. D'ailleurs, cet évidemment les a fractionnés arbitrairement et ils semblent comme relégués dans un arrière-plan. Sans doute, cette impression est-elle due, aussi, au fait que ce sont des photographies sans qualité, ayant vraisemblablement transité par divers supports, comme le laissent supposer leur cadrage et les marque-pages généralement utilisés en photocopie. D'autre part, elles sont sans épaisseur, sans consistance, imprimées à même le carton de fond du sous-verre.

A la fois composites, incomplets, déplacés, déclassés, les documents et images deviennent des données secondaires rendant le vide prépondérant. Face au changement de l'agencement des paramètres de l'œuvre, les priorités se bousculent dans l'esprit du regardeur. Visuellement, ce qui constitue habituellement l'œuvre a quitté l'espace qui lui est réservé au cœur du sous-verre, s'est décroché, investissant, conjointement, le plexiglas et le fond. Par déduction, l'idée se forme que ce qui constitue habituellement l'œuvre a migré.



Ryan Gander, *Associative Template #24*, 2009, 123 x 123 cm, coll part.

L'œuvre ne semble plus avoir exactement de lieu propre. En fait, elle est devenue solidaire du dispositif de présentation et fait corps avec lui. En effet, les observations préliminaires décrivent une situation où les constituants plastiques de l'œuvre se confondent avec les éléments mêmes de son système d'encadrement. Elles mettent en évidence la cohésion créée par Ryan Gander entre ces deux niveaux de matérialité. D'ailleurs, le titre utilisant le terme de *Template* - modèle, gabarit et masque de saisie en informatique - traduit l'importance de ce qui est donné à voir du point de vue formel, dans cette série.

Toutes ces images de suppression, d'absence, de vide, de glissement, de cohésion convergent en une image plus abstraite, celle d'un mouvement interne à l'œuvre ayant modifié sa configuration. Ryan Gander a mis à plat l'ensemble du dispositif matériel et l'a retravaillé en abolissant les repères entre matériaux

# Des constellations d'images dans l'obscurité de l'œuvre

et matières. L'architecture du *Template*, très prégnante, offre une nouvelle dynamique d'approche au regardeur, par le biais même des contraintes qu'elle instaure, l'incitant à de nouvelles associations de sens entre les divers registres d'images. Ces contraintes agissent comme des figures imposées dans la lecture de l'œuvre : elles obligent le regardeur à revenir constamment au niveau le plus concret de l'œuvre, à repartir des images qui la supportent visuellement et qui sont, ici, avant tout les images de sa matérialité et de sa structure. Comme les autres images présentes dans l'œuvre, elles sont sujettes à digressions, toutefois, elles restent indexées à la syntaxe visuelle du format du *Template*.

Cette œuvre est conçue comme un objet artistique encadrant les conditions matérielles de l'hypothétique échange entre les images mentales propres à l'artiste et celles de chaque regardeur.

Les pièces entreposées au sol sont aisément identifiables comme les parties manquantes précédemment dénombrées. Avec évidence, l'image d'un tableau ou d'un texte à trous s'impose, important dans le champ de la réception de l'œuvre l'apprentissage à caractère ludique. Si le choix du format du *Template* est stratégique, alors celui-ci est sensé stimuler la bonne volonté du regardeur et convertir l'effort en curiosité, la contrainte en jeu. En réponse aux présupposés négatifs touchant la difficulté de réception des œuvres contemporaines, Ryan Gander s'amuse à détourner un outil éducatif visant le développement des capacités d'observation, de concentration, de mémorisation, d'association, etc. en un outil de lecture d'œuvres d'art.

Par ailleurs, à l'instar des cartels d'exposition à contenus biographique, contextuel, bibliographique et critique, celui de l'œuvre mentionne des anecdotes de la vie de l'artiste, des concours de circonstances, des références plus ou moins précises. Ces informations hétéroclites semblent former un contrepoint, un peu ironique, à l'apport théorique du cartel traditionnel qui ne peut élucider la rencontre sensible avec l'œuvre et laisse le regardeur dans un état de frustration, le plus souvent. Parmi ces informations, se trouvent quelques notes de l'artiste envisageant l'utilisation de ces images

et de ces documents. Le regardeur les apprécie comme une remontée dans le temps préparatoire de l'œuvre, vers le territoire des images de la pensée de l'artiste. L'œuvre porte en elle et expose des traces et des signes de sa propre élaboration.

Aujourd'hui, ce voyage mental est vécu à l'éclairage des démarches des premiers artistes conceptuels qui, inversant les priorités établies, instauraient le primat de l'idée sur la forme. Le regardeur pouvait découvrir le versant invisible de l'œuvre à partir d'une proposition formelle et/ou textuelle arrêtée par l'artiste. Les statements, les protocoles, les images proposés faisaient l'objet d'une définition conceptuelle soigneusement ajustée, exigence reprise par Ryan Gander avec le dispositif du *Template*.

Les particularités plastiques dont Ryan Gander dote ce dispositif permettent au regardeur d'articuler deux registres d'images essentiels dans l'interprétation de l'œuvre. Concrètement, cela se traduit par le fait qu'il peut constater de visu l'écart entre la part tangible de l'œuvre et la part des images qu'elle porte en elle et, de façon plus réflexive, visualiser mentalement le hiatus entre sa réalisation concrète et les flux d'images qui habitent l'artiste lors de sa création. Ces dernières sont des images mentales brutes, mémorielles, fantasmatiques, symboliques, etc., et des images mentales dérivées d'images, images sélectionnées, capturées et découpées par l'artiste dans des ouvrages, des médias, sur des écrans, dont le choix des contenus sont incontestablement aussi irrationnels que ciblés, aussi émotifs que construits, aussi formels que théoriques et référencés... Le *Template* accueille sous forme photographique certaines de ces images – provenant de carnets préparatoires, d'ouvrages documentaires et de catalogues d'exposition – et pour les singulariser, Ryan Gander les a placées, soit hors du cadre du sous-verre, ce que le regardeur traduit par l'image mentale d'un hors-champ, soit en retrait et incrustées dans le fond du sous-verre, ce que le regardeur traduit par l'image mentale de leur affleurement dans le visible... N'appartenant pas, habituellement, au temps de l'œuvre finalisée et/ou exposée, elles sont saisies comme des images transfuges.

# Des constellations d'images dans l'obscurité de l'œuvre

Leur présence symptomatique décentre l'œuvre qui ne s'entend plus, du point de vue plastique, comme un précipité condensant et recouvrant toutes les données antérieures œuvrant à son apparition. Elle devient une entité revêtant des images restées en instance, des images de ses éventualités signifiantes qui sont comme autant d'unités discrètes, a priori d'égale importance, en attente de l'événement de sa création.

Ce qui tient encore lieu d'œuvre, oscille entre passé, présent, temps différé et temps séquentiel de son appartenance à une série. Ce qui est donné à voir semble échapper aux classifications ordinaires.



Ryan Gander, *Associative Template #24*, 2009,  
123 x 123 cm, coll part.

Le dispositif initial du sous-verre, transformé en dispositif artistique, enregistre de nombreux changements comme celui, par exemple, de la présence dans l'œuvre de l'image du cartel. Cette présence lève dans la pensée du regardeur des images de translation, d'intrusion, mais aussi d'anachronisme venant renforcer l'idée, déjà notée, d'une instabilité temporelle de l'œuvre. Le regardeur extrapole ces diverses données pour former l'image d'une œuvre étant un moment donné d'un processus plus vaste.

Dès lors, ce qui est nommé *Associative Template #24* ne doit pas être entendu,

comme une entité parmi d'autres entités similaires et fixes, indexées à un ensemble par elles illustré, mais comme une occurrence d'un ensemble ne se définissant qu'au gré de la formation de ses occurrences. Chaque occurrence peut alors être assimilée à la représentation d'une conjoncture rassemblant les conditions de son émergence. L'ensemble de ces conjonctures dessine les possibles d'une œuvre qui serait la série. La série est alors un ensemble d'images de conjonctures corrélées entre elles. Les notions de glissement, de disparition, d'instabilité, d'anachronisme sont la nature même de ces corrélations. Elles gouvernent tous les registres d'image ; elles se retrouvent à des échelles, à la fois microscopique - détail matériel ou donnée plastique - et macroscopique - occurrence et œuvre - et, vraisemblablement, elles charpentent l'ensemble de la démarche artistique. Ceci se vérifie, par exemple, avec l'étude des trente-et-une pièces de cette série qui révèle que la disposition des documents imprimés d'un *Template* sert de modèle aux découpes du *Template* suivant. De fait, les deux plans de matérialité de l'œuvre se croisent, l'un engendrant l'autre. Le dernier *Template* définissant les ouvertures du premier, le protocole boucle, ainsi, le processus de développement de la série sur lui-même.

La série est un aperçu des possibilités d'une œuvre qui ne se résout jamais ponctuellement. Inépuisable et insaisissable, Ryan Gander la poursuit avec un ensemble de *Ghost Templates*<sup>6</sup>, cette fois transparents. Il reconduit le principe de glissement mais il ne conserve plus que les plaques de plexiglas, exposant de façon assez explicite la quintessence du dispositif.

Obtenu à partir de la mise à plat du dispositif matériel du sous-verre, l'efficiencia de la syntaxe visuelle du *Template* peut être rapprochée de celle des œuvres des artistes de Support-Surface qui démontaient le dispositif matériel de la Peinture. Mais ici, le champ d'investigation quitte l'univers de la Peinture et se déplace vers celui, plus général et plus immatériel, de l'œuvre et des images donnant lieu au fait artistique.

De par sa disparité, le répertoire des images utilisées par Ryan Gander ne

# Des constellations d'images dans l'obscurité de l'œuvre

semble obéir à d'autres règles que celles des coïncidences, des concordances, des accointances et de la subjectivité. Ceci semble, a priori, confirmé par *Loosing Associations*, une œuvre construite comme un diaporama et performée par l'artiste : les images défilent, accompagnées de commentaires à bâtons-rompus, sans propos linéaire permettant de dégager des pistes de réflexion ou des intentions. Toutefois, de l'analyse des commentaires tenus par l'artiste, il ressort une méthode par association binaire : chaque image est corrélée à une donnée qui lui est extérieure et cette association met en relief une des facettes de l'image en la libérant du reste de sa charge signifiante originelle. Cette lecture associative permet au regardeur de se rendre compte de la façon dont les images « prennent la lumière » différemment selon les cas, tout en restant inchangées visuellement. Mais, elle ne fait qu'entériner l'appropriation et la manipulation de ces images par l'artiste. Afin de comprendre ce qui est à l'œuvre dans ce diaporama, le regardeur doit donc chercher, par delà l'apparence de chaque image, ce qui fait varier sa signification. Il s'aperçoit alors, que le contenu du diaporama inventorie les mises en forme et les mises en œuvre dont les images et documents peuvent être l'objet, comme les modifications de contexte, les changements de destinataire, les transferts de support, les transcriptions de format ou les traductions ou, encore, leur ordonnancement dans les présentations, etc. Le diaporama dresse ainsi moins une typologie des images qu'une typologie de leurs usages et leurs modes d'emploi. *Loosing Associations* est donc une œuvre qui scénarise son propre mode de lecture. En mettant à jour l'ordre non visible qui gère le corpus des images employées par l'artiste, elle éclaire de façon incidente la série *Associative Template* ainsi que toutes les œuvres de la démarche artistique.

La posture de Ryan Gander, comme commentateur de son propre travail, rejoint celle de certains artistes essayant de retracer leur parcours en le balisant d'images qu'ils jugent rétroactivement signifiantes alors que leur continuum est rompu et définitivement perdu. Il leur est impossible de restituer la fulgurance des correspondances formelles ou signifiantes entre les images mentales,

l'irruption du langage et, encore moins, la subjectivité qui les englobe. Conscient de cet écueil, Ryan Gander a choisi la voie non linéaire, assumée comme lacunaire, des propos strictement contextualisés, des images et des textes volontairement segmentés autorisant des combinaisons de sens démultipliées et des changements d'échelle. Cette voie présente l'avantage de conserver intacte la représentation, assez fun, de la subjectivité de l'acte de création, tout en organisant l'œuvre comme une exercice sensible et intellectuel, au final, assez encadré.

Avec le modèle du sous-verre, est introduite la transparence qui affecte la présence de l'œuvre, la rend spectrale et amplifie les effets de sa déconstruction et de sa mise à nu. Si l'ombre du *Grand verre*<sup>7</sup> flotte, les raisons sont moins à chercher dans les matériaux et dans les mises en œuvre que dans les relations qu'ils entretiennent avec les écrits. Les *Notes*<sup>8</sup> de Marcel Duchamp constituent un exemple d'un ensemble disparate et discontinu, rassemblant des croquis, des sources avec annotations, des adresses et des schémas techniques avec lesquels les documents de Ryan Gander ont quelques ressemblances. Il convient au regardeur de Duchamp de devenir son lecteur pour tenter de découvrir ses centres d'intérêt, d'imaginer ses intentions et d'entrevoir le fil de sa pensée. Par une facétie dont il avait le secret, Marcel Duchamp a créé une œuvre transparente totalement hermétique. Les images qui la supportent proviennent de recherches et de contextes où elles étaient activées séparément et différemment. Marcel Duchamp les détoure et les affecte à une nouvelle narration en opérant, d'une part, un savant partage entre la plasticité de leurs données visuelles et textuelles et leur portée symbolique, et d'autre part, en les distribuant dans un espace de représentation s'inspirant de la théorie de l'espace à quatre dimensions, rompant de fait, volontairement, avec les codes de lecture usuels.

# Des constellations d'images dans l'obscurité de l'œuvre

Ryan Gander conserve des procédures de travail de Duchamp, dont les articulations négociées avec le visible – ce qui est donné à voir n'est pas ce qu'il y a à voir – et il les redistribue en chamboulant les temporalités, les données prévisionnelles transitant vers l'image effective de l'œuvre.

La part invisible au cœur des images est la clé de voûte de toute la démarche de Ryan Gander.

Il la met en scène au travers d'images dont la signification n'est pas expressément visible. Elle n'est pas visible, soit parce qu'elle échappe aux données que peut enregistrer l'image photographique – des logiques d'échelle, de poids ou de temps, par exemple – soit parce qu'elle est elle-même issue d'un réseau d'images dont l'organisation ne peut être comprise que par un raisonnement. C'est ce qu'a montré l'étude du diaporama de *Loosing Associations*.

L'invisibilité qu'il traque, et dans laquelle il emmène le regardeur, existe aussi au sein du lisible avec la formulation tronquée des sous-titres des *Templates* comme « has been about everything » ou « of the fall's record sleeves ». Ce n'est pas une invisibilité de nature fictionnelle au sens où serait racontée une histoire, où serait privilégié un quelconque récit extérieur à l'œuvre, mais l'invisibilité statutaire de toute image ne livrant qu'une part d'elle-même, part au travers de laquelle l'œuvre se manifeste.

Les images du *Template* sont des images d'images documentant l'œuvre - au sens large du terme - puisque renvoyant à des œuvres déjà existantes comme à des œuvres en projet. Cependant, leur signification singulière au sein du *Template* est de n'être affectées à aucun sens particulier et d'être flottantes dans leur potentialité signifiante. Par ce paradoxe même, elles se transforment en images de l'œuvre. Le *Template* déconstruit le visible aidant ainsi le regardeur à produire des images et des figures abstraites. Et la série, quant à elle, déconstruit la part visible de l'œuvre en occurrences d'elle-même, la rendant encore plus indéfinie.

En fuyant toute assignation, en se résolvant dans son instabilité même, l'œuvre s'éloigne du schéma classique. Les images au travers desquelles elle apparaît, images inédites se tenant à la jointure du réel, sont en fait les points saillants, puisqu'activés, des réseaux d'images latentes dans la pensée de l'artiste. Leur irrésolution, ici, traduit non seulement l'opacité massive de toute subjectivité créatrice et l'impossibilité pour le regardeur d'en reconstruire les cheminements, mais de surcroît, elle suspend l'œuvre dans son effectuation, laissant entendre qu'elle n'est œuvre qu'en tant qu'image d'œuvre. Par recoupements, il devient légitime de penser qu'elle est construite sur le modèle d'une figure de rhétorique. En effet, le *Template* articule le passage du sens propre au sens figuré en énoncés à fortes implications interprétatives. Mais cette intelligibilité de l'ordre du visible est contrecarrée par les énoncés approximatifs, voire fictifs des images et documents. L'œuvre peut alors dépasser ce mécanisme asymétrique en déployant un énoncé métaphorique au gré de ses occurrences. Elle peut se lire, à la fois, comme métaphore du processus créatif et en miroir, du processus de partage qu'elle offre au regardeur.

Marie-José MULLER LLORCA

Vues d'exposition Aurélien Mole, pour la villa du parc centre d'art contemporain